

JOHANN SEBASTIAN BACH
DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

THE WELL-TEMPERED KLAVIER

ERSTER TEIL / BOOK I

ANDREAS STAIER HARPSICHORD

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER, ERSTER TEIL

THE WELL-TEMPERED CLAVIER, BOOK I | LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ, LIVRE I BWV 870-893

1	Prelude in C major <i>Do majeur</i> C-Dur BWV 846	1'53
2	Fugue in C major <i>Do majeur</i> C-Dur BWV 846	1'50
3	Prelude in C minor <i>Do mineur</i> c-Moll BWV 847	1'43
4	Fugue in C minor <i>Do mineur</i> c-Moll BWV 847	1'55
5	Prelude in C-sharp major <i>Do dièse majeur</i> Cis-Dur BWV 848	1'17
6	Fugue in C-sharp major <i>Do dièse majeur</i> Cis-Dur BWV 848	2'32
7	Prelude in C-sharp minor <i>Do dièse mineur</i> cis-Moll BWV 849	2'49
8	Fugue in C-sharp minor <i>Do dièse mineur</i> cis-Moll BWV 849	3'50
9	Prelude in D major <i>Ré majeur</i> D-Dur BWV 850	1'20
10	Fugue in D major <i>Ré majeur</i> D-Dur BWV 850	2'09
11	Prelude in D minor <i>Ré mineur</i> d-Moll BWV 851	1'57
12	Fugue in D minor <i>Ré mineur</i> d-Moll BWV 851	2'10
13	Prelude in E-flat major <i>Mi bémol majeur</i> Es-Dur BWV 852	3'34
14	Fugue in E-flat major <i>Mi bémol majeur</i> Es-Dur BWV 852	1'34
15	Prelude in E-flat minor <i>Mi bémol mineur</i> es-Moll BWV 853	3'38
16	Fugue in D-sharp minor <i>Ré dièse mineur</i> dis-Moll BWV 853	5'47
17	Prelude in E major <i>Mi majeur</i> E-Dur BWV 854	1'29
18	Fugue in E major <i>Mi majeur</i> E-Dur BWV 854	1'13
19	Prelude in E minor <i>Mi mineur</i> e-Moll BWV 855	2'21
20	Fugue in E minor <i>Mi mineur</i> e-Moll BWV 855	1'33
21	Prelude in F major <i>Fa majeur</i> F-Dur BWV 856	1'00
22	Fugue in F major <i>Fa majeur</i> F-Dur BWV 856	1'15
23	Prelude in F minor <i>Fa mineur</i> f-Moll BWV 857	1'57
24	Fugue in F minor <i>Fa mineur</i> f-Moll BWV 857	3'47

1	Prelude in F-sharp major <i>Fa dièse majeur</i> Fis-Dur BWV 858	1'32
2	Fugue in F-sharp major <i>Fa dièse majeur</i> Fis-Dur BWV 858	2'16
3	Prelude in F-sharp minor <i>Fa dièse mineur</i> fis-Moll BWV 859	1'08
4	Fugue in F-sharp minor <i>Fa dièse mineur</i> fis-Moll BWV 859	2'41
5	Prelude in G major <i>Sol majeur</i> G-Dur BWV 860	0'54
6	Fugue in G major <i>Sol majeur</i> G-Dur BWV 860	2'44
7	Prelude in G minor <i>Sol mineur</i> g-Moll BWV 861	1'37
8	Fugue in G minor <i>Sol mineur</i> g-Moll BWV 861	2'04
9	Prelude in A-flat major <i>La bémol majeur</i> As-Dur BWV 862	1'11
10	Fugue in A-flat major <i>La bémol majeur</i> As-Dur BWV 862	2'17
11	Prelude in G-sharp minor <i>Sol dièse mineur</i> gis-Moll BWV 863	1'28
12	Fugue in G-sharp minor <i>Sol dièse mineur</i> gis-Moll BWV 863	2'25
13	Prelude in A major <i>La majeur</i> A-Dur BWV 864	1'36
14	Fugue in A major <i>La majeur</i> A-Dur BWV 864	2'02
15	Prelude in A minor <i>La mineur</i> a-Moll BWV 865	1'11
16	Fugue in A minor <i>La mineur</i> a-Moll BWV 865	4'28
17	Prelude in B-flat major <i>Si bémol majeur</i> B-Dur BWV 866	1'31
18	Fugue in B-flat major <i>Si bémol majeur</i> B-Dur BWV 866	1'36
19	Prelude in B-flat minor <i>Si bémol mineur</i> b-Moll BWV 867	2'22
20	Fugue in B-flat minor <i>Si bémol mineur</i> b-Moll BWV 867	3'03
21	Prelude in B major <i>Si majeur</i> H-Dur BWV 868	1'11
22	Fugue in B major <i>Si majeur</i> H-Dur BWV 868	2'21
23	Prelude in B minor <i>Si mineur</i> h-Moll BWV 869	4'23
24	Fugue in B minor <i>Si mineur</i> h-Moll BWV 869	6'09

ANDREAS STAIER, *harpsichord*

Copy after Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg, 1734)

built by Anthony Sidey and Frédéric Bal (Paris, 2004)

Stimmung | Tuning: Rainer Sprung

JOHANN SEBASTIAN BACH : LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ I

Lorsque Johann Sebastian Bach devint maître de chapelle du prince d'Anhalt-Köthen à l'été de 1717, ce fut pour lui un grand pas en avant sur le plan professionnel et artistique. Toutefois, avant ce bond dans sa carrière, il fut emprisonné pendant quatre semaines et congédié avec *“disgrâce”* de son emploi à Weimar. Cette histoire déplaisante a pour toile de fond des intrigues de cour, des hiérarchies bien ancrées, des ambitions personnelles et des vanités offensées. En tant qu'organiste et *Konzertmeister* de l'orchestre de la cour de Weimar, Bach s'était produit au plus haut niveau artistique pendant près d'une décennie et n'avait cessé d'explorer des terres vierges avec ses compositions. L'approbation du jeune duc régnant, Ernest-Auguste, amateur de musique, avait donc dû éveiller chez le compositeur trentenaire des espoirs concrets de promotion. La nécrologie publiée en 1754 rapporte encore : *“Le plaisir que prit Son Altesse à son jeu l'enflamma du désir de tenter et d'utiliser tout ce qui est possible dans l'art de l'orgue.”* Le contrat de Bach avait cependant été conclu avec le duc régnant plus âgé – le sévère Guillaume-Ernest. Au début du mois de décembre 1716, à la mort du maître de chapelle de Weimar, Johann Samuel Drese, malade depuis quelque temps, Bach devait espérer lui succéder rapidement – même si, dans la hiérarchie administrative, la priorité revenait en principe au vice-maître de chapelle, Johann Wilhelm Drese. Le fait que le duc Guillaume-Ernest ait d'abord hésité à pourvoir le poste vacant de maître de chapelle renforçait sans doute la confiance de Bach. En même temps, il devait s'attendre à des débats houleux entre les deux ducs, qu'opposaient de constantes rivalités. Alors Bach patienta. Au cours de ses années de service à Weimar, il avait cependant acquis suffisamment d'expérience pour savoir qu'une carrière à la cour exigeait de cultiver avec soin les alliances, de savoir négocier, et d'avoir toujours une bonne dose de chance. Pour faire grimper sa cote, il chercha donc à savoir si des postes étaient vacants dans d'autres cours. Et, effectivement, trois mois seulement après la mort du vieux Drese, le maître de chapelle Christian Friedrich Witt décéda au terme de longues années de service dans la ville voisine de Gotha – où s'annonçaient donc aussi des changements de personnel. Bach accepta volontiers l'invitation du duc de Gotha à venir se produire, ce qui lui permit de se présenter habilement comme candidat à la succession de Witt.

Mais Bach ne pouvait sans doute pas savoir que, à cette époque, les décisions se prenaient sur la base de considérations tout autres. Les ducs de la branche ernestine de Saxe à Weimar, Gotha et Eisenach envisageaient en effet de créer un poste de “maître de chapelle général” qui aurait la responsabilité des trois cours ernestines. Et ils avaient déjà un candidat en tête pour ce poste – le maître de chapelle de Francfort, Georg Philipp Telemann. Celui-ci se sentit honoré par la proposition qu'on lui fit, mais hésita, demanda un délai de réflexion – et, probablement sous la pression de sa famille, finit par refuser. Bach et Telemann étaient amis de longue date. On peut donc imaginer que quelque chose ait filtré de ces négociations, qui se prolongèrent au moins jusqu'à l'automne 1717. Quoi qu'il en soit, après six mois sans que rien bouge, Bach dut se rendre compte au cours de l'été 1717 que le saut de carrière qu'il espérait à Weimar ne se faisait pas sans accrocs et qu'il était sans doute temps de chercher ailleurs. Une piste lui fut peut-être soufflée par le jeune duc de Weimar, qui lui était tout particulièrement acquis et avait récemment épousé la princesse Éléonore-Wilhelmine d'Anhalt-Köthen, sœur cadette du prince régnant, Léopold. Quelques années auparavant, celui-ci avait pu engager les principaux musiciens de l'orchestre de la cour de Prusse, qui avait été dissous en 1713 à l'avènement du Roi-Sergent Frédéric-Guillaume I^{er}, et, depuis lors, il disposait dans sa petite résidence d'un ensemble du plus haut niveau, de renommée européenne. Il engagea d'abord comme maître de chapelle le compositeur d'opéra Augustin Reinhard Stricker, alors célèbre ; mais celui-ci démissionna de ses fonctions en juillet 1717 pour rejoindre la cour des Wittelsbach, à Neubourg-sur-le-Danube. Le prince Léopold avait donc besoin de toute urgence d'un nouveau maître de chapelle. Il semble qu'il ait demandé à Bach de venir à Köthen pour un entretien au début du mois d'août.

C'est là qu'eut lieu la rencontre entre deux hommes dont la musique était l'élisir de vie. Bach signa aussitôt un contrat, reçut un généreux don de 50 thalers – soit presque un mois de salaire – pour couvrir ses frais de voyage et retourna à Weimar pour y régler rapidement ses affaires. On ne sait cependant pas s'il demanda son congé dès son retour ou s'il cacha d'abord à son employeur, le duc Guillaume-Ernest, sa visite à Köthen et les accords qui s'y étaient conclus. En tout cas, la situation était explosive – les relations entre les deux ducs régnants étaient tendues en permanence, et une recommandation du cadet pouvait facilement conduire à un rejet par l'aîné.

Au bout de trois mois – c'est-à-dire à l'expiration du préavis habituel – Bach se présenta finalement à son employeur pour demander son certificat de congé. Une scène déplaisante s'ensuivit sans doute, dont les conséquences furent consignées dans les procès-verbaux de la cour : *“Le 6 novembre, Bach, jusqu'alors maître de concerts et organiste de la cour, a été, en raison de son attitude entêtée et du congé qu'il sollicite avec obstination, arrêté en la salle de justice ; le 2 décembre, le secrétaire de la cour lui a enfin notifié son congé, après lui avoir signifié sa disgrâce, et Bach a été libéré de ses arrêts.”* Bach comprit alors que le duc, qui refusa vraisemblablement de signer l'acte requis, ne voulait pas le laisser partir. Connu pour son tempérament fougueux, le compositeur réagit peut-être avec véhémence, et certainement pas avec l'humilité requise d'un sujet, si bien qu'il fut aussitôt assigné à résidence. Ce n'est que quatre semaines plus tard qu'il obtint son congé – avec déshonneur.

Heureusement, le prince Léopold se montra compréhensif et versa à Bach son salaire pour un trimestre entier sans le moindre jour de présence à Köthen. Le départ tardif de Bach de Weimar eut cependant une autre conséquence fâcheuse : le 29 novembre, Léopold fêtait son anniversaire, et si les choses s'étaient déroulées comme prévu, son nouveau maître de chapelle aurait eu environ quatre semaines pour composer une grande œuvre solennelle pour l'occasion et la répéter avec l'excellent orchestre de Köthen. Bach n'aurait certainement pas voulu manquer ce rendez-vous. Et voir Guillaume-Ernest contrarier maintenant ce beau projet dut l'exaspérer encore davantage. Mais une fois ce chapitre désagréable définitivement clos, une nouvelle phase de la vie de Bach s'ouvrit à Köthen, marquée par une fécondité exceptionnelle et une évolution artistique fulgurante. Entre 1718 et 1723, Bach composa plusieurs grands cycles d'œuvres instrumentales qui ont durablement marqué l'histoire de la musique – les pages pour violon et pour violoncelle solo, les *Concertos brandebourgeois*, les *Inventions* et, enfin, *Le Clavier bien tempéré*, série de préludes et de fugues parcourant toutes les tonalités du cercle des quintes. Ce recueil eut un tel succès que Bach réunit, une vingtaine d'années plus tard, une deuxième série d'œuvres du même type. Pour les distinguer, les deux recueils ont très tôt été baptisés livre I et livre II, bien qu'ils soient complets en eux-mêmes.

Dans les écrits biographiques, on associe volontiers la composition du *Clavier bien tempéré* I à l'humiliante incarcération de Bach à Weimar, en interprétant un récit rapporté par un élève de Bach, Heinrich Nikolaus Gerber. De manière un peu vague, Gerber note que son professeur écrivit la première partie de son œuvre monumentale *“en un lieu où la mélancolie, l'ennui, l'absence de toute espèce d'instruments de musique exigeaient qu'il prit ce passe-temps”*. L'idée de l'emprisonnement (qu'il faut sans doute imaginer plutôt comme une sorte d'assignation à résidence que comme un séjour en prison) n'est pas loin. Quand bien même Bach aurait conçu et commencé cette grande œuvre dès la fin de sa période weimaroise, sa réalisation l'occupa pendant la majeure partie de ses années à Köthen. D'autres explications sont en revanche envisageables. D'une part, les deux longues cures du prince Léopold à Karlsbad se traduisaient sans doute pour Bach, qui l'accompagnait, par beaucoup de *“mélancolie”* et d'*“ennui”*, puisqu'il était séparé de sa famille et de la chapelle de la cour, et n'avait que peu de possibilités de s'adonner à son art. D'autre part, comme l'a récemment montré Markus Zepf, spécialiste leipzigois de Bach, il y eut également à Köthen une longue période où les conditions de travail n'étaient pas vraiment favorables pour l'ambitieux maître de chapelle de la cour : avant son mariage, le 11 décembre 1721, avec la princesse Frédérique-Henriette d'Anhalt-Bernbourg, âgée de dix-neuf ans (que Bach surnomma ensuite irrévérencieusement “Amusa”), Léopold dut passer, à partir de l'été 1720, de plus en plus de temps dans son pavillon de chasse situé à environ trois heures de route au nord, dans la forêt de Diebzig, afin de pouvoir faire rénover, transformer et aménager somptueusement sa résidence de Köthen. On peut supposer qu'il emmenait alors avec lui non seulement quelques hauts fonctionnaires de la cour, mais aussi son maître de chapelle, pour suivre ses affaires gouvernementales et se divertir.

En réalité, les séjours au pavillon de chasse de Diebzig correspondent bien mieux au récit de Gerber et peuvent être mis en relation de manière beaucoup plus convaincante avec ce que l'on sait de la transmission et du style du *Clavier bien tempéré* I. Rien n'indique que Bach ait écrit à Weimar des préludes et fugues isolés qui auraient ensuite été intégrés au cycle. De plus, les différences stylistiques sont importantes entre les œuvres pour clavier de Weimar et celles de Köthen. La première trace de pièces isolées est le *Clavier-Büchlein*, le *Petit Livre de clavier* que Bach commença en janvier 1720 pour son fils aîné Wilhelm Friedemann. On y trouve une série de dix préludes – sans les fugues correspondantes – qui constituent manifestement le germe du futur cycle complet. Cette succession montre clairement que, à l'époque, Bach ne projetait pas encore une succession chromatique ascendante des pièces. Il profita manifestement des semaines et des mois de solitude morose passés à Diebzig pour transformer le petit cycle de dix préludes qu'il avait composés pour son fils aîné en une œuvre monumentale, qui a ensuite inspiré des maîtres comme Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Schoenberg, Hindemith et Chostakovitch.

L'idée de rendre toutes les tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique accessibles à la pratique musicale grâce à un tempérament modifié des instruments à clavier était en quelque sorte dans l'air du temps ; néanmoins, on peut considérer Bach comme le premier compositeur à avoir parcouru l'univers tonal dans toute sa diversité et à l'avoir fait découvrir au monde musical à travers des chefs-d'œuvre uniques. Bach, qui travaillait depuis longtemps sur la forme classique du "prélude et fugue", réalisa alors le projet de créer un grand cycle d'œuvres de ce genre qui prenne en compte toutes les tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique – apportant ainsi une contribution véritablement marquante à l'application pratique du système encore jeune de la tonalité harmonique.

L'exploration fondamentale des principes harmoniques qui débuta au XVI^e siècle n'était pas sans points communs avec la découverte scientifique du monde qui commença à la même époque à peu près. Les excursions dans les régions harmoniques les plus éloignées et l'accès à l'ensemble de l'échelle chromatique ne devinrent toutefois possibles que lorsque les compositeurs allèrent au-delà du système rigide des modes et des hexacordes hérité du Moyen Âge et reconnurent les possibilités presque illimitées de transposition et de modulation. Les expériences harmoniques qui en résultèrent furent longtemps considérées comme une sorte d'art secret, et l'application en fut d'abord confinée aux instruments à clavier, car eux seuls permettaient à un seul et même musicien de maîtriser tout le spectre des accords et de leurs progressions.

Au départ, les premiers instruments à clavier, avec leur accord fixe, imposaient cependant des limites étroites aux excursions dans l'univers tonal. Il fallut donc modifier l'ancien système d'accord pythagoricien, ce qui conduisit à des expériences avec différents types de tempéraments mésotoniques et libres, qui aboutirent finalement à ce que le tempérament égal s'impose au début du XIX^e siècle.

Bach développa ce qui allait devenir le genre classique du "prélude et fugue" à partir de diverses traditions du XVII^e siècle et le perfectionna au fil des ans. Dans *Le Clavier bien tempéré*, ce diptyque apparaît dans sa forme aboutie. À partir des simples préludes libres de l'école de Pachelbel, il conçut des pièces de caractère subtilement dessinées, avec un travail motivique compact, et, partant des fugues plutôt académiques de ses prédécesseurs, il façonna des chefs-d'œuvre contrapuntiques pleins de vie, affinés jusque dans les moindres détails, dont la palette va de mouvements enjoués en manière d'invention à d'imposantes triples fugues. En transformant les sujets traditionnels de la fugue en "thèmes de caractère" individuels, Bach sut insuffler une vie musicale nouvelle à l'ancien idéal de la polyphonie. Ses fugues sont devenues des exemples classiques du genre, qui n'ont rien perdu de leur actualité : aujourd'hui encore, pianistes, théoriciens de la musique et compositeurs continuent d'étudier ces vingt-quatre chefs-d'œuvre.

Mais au-delà des intentions didactiques – formulées par Bach lui-même dans le titre de son recueil –, c'est surtout l'effet musical et artistique de ces compositions qui est bouleversant. Bach aurait joué deux fois le premier livre du *Clavier bien tempéré* dans son intégralité pour son élève Heinrich Nikolaus Gerber, et celui-ci parla ensuite toute sa vie durant de cette heureuse expérience, lorsque son professeur, pendant sa leçon, "*prétextant qu'il n'avait pas envie de donner son enseignement, s'asseyait à l'un de ses excellents instruments et transformait ainsi ces heures en minutes*".

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

JOHANN SEBASTIAN BACH: THE WELL-TEMPERED CLAVIER BOOK I

Johann Sebastian Bach's appointment as Kapellmeister of the small capital of the Princes of Anhalt at Cöthen in the summer of 1717 signified a great step forward for him both professionally and artistically. However, this jump up the career ladder was preceded by a four-week period of arrest and subsequent dismissal from his service in Weimar 'with proclaimed disgrace' (*mit angezeigter Ungnade* – that is, a dishonourable discharge). The backdrop to this unsavoury tale seems to have involved scheming among courtiers, entrenched hierarchies, personal ambition and wounded vanities. As organist and Konzertmeister of the Weimar court Kapelle, Bach had performed his services to the highest artistic standard for almost a decade and had repeatedly broken new ground with his compositions. The approval of the younger reigning Duke Ernst August, a music lover, must therefore have roused concrete hopes of promotion in the composer, now in his early thirties. The obituary published in 1754 reports: 'The pleasure his gracious lordship took in [Bach's] playing fired him to attempt all that was possible in the art of handling the organ.' Bach's contract of service, however, had been concluded with the older reigning Duke, the stern Wilhelm Ernst. After the death in early December 1716 of the Weimar Kapellmeister Johann Samuel Drese, who had been ill for some considerable time, Bach must have expected to succeed him quickly – even though the late incumbent's son, the vice-Kapellmeister Johann Wilhelm Drese, actually ranked above him in the court hierarchy. The fact that Duke Wilhelm Ernst initially hesitated to fill the vacant position of Kapellmeister may have increased Bach's confidence. At the same time, he had to reckon with the fact that there would be heated debates between the two dukes, who were enmeshed in constant rivalries. And so Bach bided his time. In the years of his employment in Weimar, though, he had gained enough experience to know that a career at court required judicious cultivation of alliances, negotiating skills, and, invariably, a fair amount of luck. In order to increase his market value, he therefore looked around for possible vacancies at other courts too. And it just so happened that, only four months after the death of old Drese, the long-serving Kapellmeister Christian Friedrich Witt died in neighbouring Gotha – which meant the personnel merry-go-round began to turn there as well. Bach readily accepted an invitation from the Duke of Gotha to give a guest performance there, which enabled him to present himself adroitly as a candidate to Witt's succession.

But Bach probably could not have foreseen that, at this time, quite different considerations were being weighed at the decision-making level. The dukes of the Saxon Ernestine line in Weimar, Gotha and Eisenach were considering creating the post of an Ernestine 'General Kapellmeister' who would be responsible for all three courts. And they already had a candidate in mind for the job – the Frankfurt Kapellmeister Georg Philipp Telemann. The latter felt honoured by the offer that was finally made to him, but hesitated, asked for time to think it over – and, probably under pressure from his family, in the end declined. Bach and Telemann had been friends for many years. It is therefore conceivable that something leaked out concerning these negotiations, which dragged on until at least the autumn of 1717. In any case, after half a year had passed without anything happening, Bach must have realised in the summer of 1717 that things were not running smoothly with the step up in his career he had hoped for in Weimar and that it was doubtless time to look elsewhere. A hint may have come from the younger Duke of Weimar, who was particularly favourably disposed towards him and had recently married the Anhalt princess Eleonore Wilhelmine, a younger sister of the reigning Prince Leopold of Anhalt-Cöthen. A few years earlier, Leopold had managed to engage the leading members of the Prussian court orchestra, which had been dissolved in 1713 on the accession of the 'Soldier King' Frederick William I, and since then his modest seat had boasted a top-flight ensemble of European standing. He initially engaged the then renowned opera composer Augustin Reinhard Stricker as Kapellmeister, but Stricker resigned his post in July 1717 and went to the Wittelsbach court in Neuburg an der Donau. Prince Leopold therefore had urgent need of a new director for his orchestra, and he seems to have asked Bach to come to Cöthen for a job interview at the beginning of August.

It was a meeting between two people whose lifeblood was music. Bach signed a contract of employment at once, received a generous gift of fifty thalers – almost a month's salary – to cover his travel expenses, and went back to Weimar to settle his affairs there swiftly. We do not know whether he asked to be discharged immediately after his return or whether he initially concealed the visit to Cöthen and the agreement concluded there from his employer, Duke Wilhelm Ernst. In any case, the situation was explosive – since the relationship between the two reigning dukes was permanently strained, a recommendation on the part of the younger man could easily lead to a rejection by the older.

After three months – that is, once the usual period of notice had expired – Bach finally went to his employer and requested his discharge papers. At this point an unpleasant scene must have taken place, the consequences of which are recorded in the court records as follows: 'On 6 November, the former Konzertmeister and court organist Bach was placed under arrest in the district judge's chambers on account of his show of obstinacy and overinsistence on his dismissal. Finally, on 2 December, his dismissal with proclaimed disgrace was announced to him by the court secretary and he was released from arrest.' Bach had therefore learnt by this juncture at the latest that his employer did not want to let him leave; presumably the Duke refused to sign the necessary document. The composer, who was known to have an impetuous temperament, may have reacted angrily, or at any rate not with the humility befitting a ducal retainer, and was promptly placed under house arrest. It was not until four weeks later that he received his – dishonourable – discharge.

Fortunately, Prince Leopold reacted sympathetically and paid Bach his salary for an entire quarter even though he could not be present in Cöthen for a single day. But his delayed departure from Weimar had another unwelcome consequence: Leopold celebrated his birthday on 29 November, and if things had gone according to plan, his new Kapellmeister would have had about four weeks to compose a large-scale festive piece for the occasion and rehearse it with the excellent Cöthen orchestra. Bach had certainly wanted to meet this deadline at all costs. The fact that Wilhelm Ernst now thwarted these fine plans must have infuriated him even more. But once this unedifying chapter was finally closed, a new phase of Bach's life began in Cöthen, marked by productivity and rapid artistic development. Between 1718 and 1723, he composed several large cycles of instrumental works that made a lasting impact on music history – the *Soli* for violin and cello, the Brandenburg Concertos, the Inventions, and finally *The Well-Tempered Clavier*, a series of preludes and fugues running through all the keys of the circle of fifths. This last was so successful that Bach wrote another set of similar works some twenty years later. The two cycles soon came to be referred to as 'Part I' and 'Part II' in order to distinguish them, although they are complete in themselves.

Bach's biographers have frequently associated the composition of *The Well-Tempered Clavier* I with the composer's humiliating imprisonment in Weimar. This rests on the interpretation of an account left by Bach's pupil Heinrich Nikolaus Gerber, who ambiguously reports that his teacher wrote the first part of his monumental work in a place 'where resentment and boredom and the lack of any kind of musical instruments had compelled him to pass the time in this way'. The notion of a spell in custody (which we should perhaps conceive in terms of house arrest rather than detention in a dungeon) obviously suggests itself. But even if Bach actually did at least conceive this great cycle at the end of the Weimar period, realisation of it occupied him for most of his years in Cöthen. However, other explanations of Gerber's words are also conceivable. On the one hand, Prince Leopold's two long sojourns taking the waters at Carlsbad (Karlovy Vary) may have caused Bach, who accompanied him, a great deal of 'resentment and boredom', separated as he was from his family and the court orchestra, with only limited opportunities for artistic activity. On the other, as the Leipzig Bach scholar Markus Zepf has recently demonstrated, the ambitious Court Kapellmeister also had to endure a fairly lengthy phase of less than favourable working conditions in Cöthen itself. In order to have his princely seat renovated, rebuilt and splendidly decorated for his impending marriage on 11 December 1721 to the nineteen-year-old Princess Friederica Henrietta of Anhalt-Bernburg (whom Bach was later to describe contemptuously as 'amusa', that is, wholly unmusical), Leopold was repeatedly obliged to spend extended periods at his hunting lodge in Forst Diebzig, some three leagues to the north, from the summer of 1720 onwards. It can be assumed that he took along not only some high-ranking court officials in order to continue his government business, but also his Kapellmeister for entertainment.

In point of fact, the hypothesis that the work was written at the Diebzig hunting lodge fits Gerber's story far better, and can also be reconciled much more convincingly with the evidence of the surviving sources and style of Book One of *The Well-Tempered Clavier*. For we have absolutely no indication from the Weimar period of the existence of individual preludes and fugues that were later integrated into the cycle. Stylistically, too, there are significant differences between the Weimar and Cöthen keyboard works. The earliest surviving trace of any of the individual pieces is the *Clavier-Büchlein*, begun in January 1720, which Bach compiled for his eldest son Wilhelm Friedemann. There we find a series of ten preludes – as yet without their associated fugues – which apparently form the nucleus of the later comprehensive cycle. Their ordering makes it clear that Bach was not yet pursuing the plan of a chromatically ascending sequence of pieces at that time. It would appear that he then made use of the solitary, gloomy weeks and months in Diebzig to expand the little cycle of ten preludes composed for his eldest son into the monumental large-scale work that subsequently inspired such masters as Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Schoenberg, Hindemith and Shostakovich.

1 In German – English usage has generally preferred 'Books One and Two'. (Translator's note)

The idea of opening up all the major and minor keys of the chromatic scale to practising musicians with the help of a modified temperament of the keyboard instrument was, as it were, in the air at the time; nevertheless, Bach can be considered the first composer to have traversed the cosmos of the key system in all its diversity and made it accessible to the musical world in unique masterpieces. He had long been working on the classic form of the 'prelude and fugue' genre and now realised the plan to create a large cycle of such works that incorporated all the major and minor keys of the chromatic scale – thereby making a truly epoch-making contribution to the practical application of the still youthful system of harmonic tonality.

The fundamental exploration of harmonic principles that commenced in the sixteenth century had much in common with the scientific exploration of the world that began around the same time. However, excursions into the most remote tonal regions and the eventual harnessing of the complete twelve-note scale only became possible once composers had learned to look behind the rigid system of modes and hexachords inherited from the Middle Ages and begun to recognise the almost unlimited possibilities of transposition and modulation. The resulting harmonic experiments were long considered a kind of esoteric art, and their application was initially limited to keyboard instruments, because only on these could a single player master the full spectrum of chords and their progressions. But the early keyboard instruments, with their fixed tuning, initially still set narrow limits to excursions into the tonal universe. Modifications of the old Pythagorean tuning system thus proved inevitable, and this led to experiments with various types of mean-tone and free temperament, which eventually resulted in the establishment of equal temperament in the early nineteenth century.

Bach developed what later became the classic 'prelude and fugue' genre from diverse strands of seventeenth-century tradition and refined it over the years. In *The Well-Tempered Clavier*, we encounter the pair of movements in its mature, perfected form. From the simple free preludes of the Pachelbel school, Bach generated subtly drawn character pieces with compact motivic working, and from the technically unwieldy fugues of his predecessors he developed inspired contrapuntal *pièces de résistance*, elaborated down to the smallest details, whose palette ranges from playful, invention-like movements to imposing triple fugues. By recasting the traditional fugue *soggetti* as individual 'character themes', he succeeded in breathing new musical life into the venerable ideal of polyphonic composition. His fugues became *exempla classica* of the genre whose relevance is undiminished: even today, keyboard players, music theorists and composers hone their faculties on these twenty-four masterpieces.

But alongside the didactic intentions formulated by Bach himself in the title of his collection, it was above all the musical and artistic impact of these compositions that was overwhelming. He is said to have played the first book of *The Well-Tempered Clavier* through twice in its entirety for his pupil Heinrich Nikolaus Gerber, who related throughout his life the happy experience he had enjoyed during his lessons when his teacher 'seated himself at one of his splendid instruments on the pretext of not feeling like instructing, and thus turned those hours into minutes'.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

JOHANN SEBASTIAN BACH: DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER I

Als Johann Sebastian Bach im Sommer 1717 Kapellmeister der kleinen anhaltinischen Residenz Köthen wurde, bedeutete dies für ihn beruflich und künstlerisch einen großen Schritt nach vorn. Allerdings gingen diesem Karrieresprung eine vierwöchige Arrestierung und die anschließende Entlassung aus Weimarer Diensten „mit angezeigter Ungnade“ voraus. Den Hintergrund dieser unschönen Geschichte bildeten offenbar höfische Planspiele, festgefügte Hierarchien, persönlicher Ehrgeiz und gekränkte Eitelkeiten. Bach hatte als Organist und Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle fast ein Jahrzehnt lang höchste künstlerische Leistungen erbracht und mit seinen Kompositionen immer wieder Neuland beschritten. Der Beifall des musikbegeisterten jüngeren regierenden Herzogs Ernst August muss in dem inzwischen Anfang 30-jährigen daher konkrete Hoffnungen auf eine Beförderung geweckt haben. Noch der 1754 veröffentlichte Nekrolog weiß zu berichten: „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles Mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen.“ Seinen Dienstvertrag hatte Bach allerdings mit dem älteren regierenden Herzog geschlossen – dem gestrengen Wilhelm Ernst. Nach dem Tod des seit längerer Zeit kränklichen Weimarer Kapellmeisters Johann Samuel Drese Anfang Dezember 1716 wird Bach also damit gerechnet haben, zügig dessen Nachfolge anzutreten – obwohl dem Sohn des Verstorbenen, dem Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese, der Hierarchie der Dienstgrade nach eigentlich der Vorrang gebührte. Dass Herzog Wilhelm Ernst zunächst zögerte, die vakante Kapellmeisterstelle wieder zu besetzen, mag Bachs Zuversicht eher noch gesteigert haben. Zugleich musste er damit rechnen, dass es zwischen den beiden miteinander in beständige Rivalitäten verstrickten Herzögen hinsichtlich dieser Personalie hitzige Debatten geben würde. Bach wartete also ab. Er hatte in den Jahren seiner Anstellung in Weimar aber genügend Erfahrungen gesammelt, um zu wissen, dass für eine Karriere bei Hofe die umsichtige Pflege von Allianzen, Verhandlungsgeschick und immer auch eine gehörige Portion Glück notwendig waren. Um seinen Kurswert zu steigern, schaute er sich daher auch an anderen Höfen nach möglichen Vakanzen um. Und tatsächlich: Nur ein Vierteljahr nach dem Tod des alten Drese verstarb im benachbarten Gotha der langgediente Kapellmeister Christian Friedrich Witt – auch dort begann sich also das Personalkarussell zu drehen. Bach nahm auch gleich bereitwillig eine Einladung des Gothaer Herzogs zu einem Gastspiel an; auf diese Weise konnte er sich geschickt als Kandidat für Wits Nachfolge ins Gespräch bringen.

Was Bach aber wohl nicht ahnen konnte: Zu dieser Zeit wurden auf der Entscheidungsebene ganz andere Überlegungen angestellt. Die Herzöge der sächsisch-ernestinischen Linie in Weimar, Gotha und Eisenach erwogen nämlich, die Stelle eines ernestinischen „General-Kapellmeisters“ einzurichten, der für alle drei Höfe gemeinsam zuständig sein würde. Und für dieses Amt hatte man auch bereits einen Kandidaten im Visier – den Frankfurter Kapellmeister Georg Philipp Telemann. Telemann fühlte sich von dem schließlich an ihn ergangenen Angebot geehrt, zögerte jedoch, bat sich Bedenkzeit aus – und lehnte wohl auf Druck seiner Familie schließlich ab. Bach und Telemann waren seit vielen Jahren befreundet. Es ist daher vorstellbar, dass etwas von diesen sich bis mindestens in den Herbst 1717 hinziehenden Verhandlungen durchsickerte. Nachdem bereits ein halbes Jahr verstrichen war, ohne dass sich etwas bewegte, muss Bach im Sommer 1717 jedenfalls begriffen haben, dass der erhoffte Karrieresprung in Weimar nicht reibungslos verlief und es wohl an der Zeit war, sich anderweitig zu orientieren. Ein Fingerzeig kam vielleicht von dem ihm besonders gewogenen jüngeren Weimarer Herzog, der seit Kurzem mit der anhaltinischen Prinzessin Eleonore Wilhelmine verheiratet war, einer jüngeren Schwester des regierenden Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Dieser hatte wenige Jahre zuvor die führenden Mitglieder der 1713 mit dem Regierungsantritt des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. aufgelösten preußischen Hofkapelle engagieren können und verfügte in seiner kleinen Residenz seither über ein Spitzenensemble von europäischem Rang. Als Kapellmeister verpflichtete er zunächst den damals renommierten Opernkomponisten Augustin Reinhard Stricker, der aber im Juli 1717 sein Amt aufgab und an den Wittelsbacher Hof in Neuburg an der Donau ging. Fürst Leopold benötigte für sein Orchester mithin dringend einen neuen Kapellmeister. So scheint er Bach Anfang August zu einem Vorstellungsgespräch nach Köthen gebeten zu haben.

Hier trafen zwei Menschen aufeinander, deren Lebenselixier die Musik war. Bach unterschrieb unmittelbar einen Dienstvertrag, erhielt zur Deckung seiner Reisekosten ein großzügiges Geschenk von 50 Talern – also fast einen Monatslohn – und begab sich zurück nach Weimar, um seine dortigen Angelegenheiten zügig zu regeln. Ob er nach seiner Rückkehr aber gleich um seine Entlassung bat oder seinem Dienstherrn Herzog Wilhelm Ernst gegenüber den Besuch in Köthen und die dort getroffenen Vereinbarungen zunächst verschwieg, wissen wir nicht. Auf jeden Fall war die Situation brisant – da das Verhältnis der beiden regierenden Herzöge dauerhaft angespannt war, konnte eine Empfehlung des Jüngeren leicht zur Ablehnung durch den Älteren führen.

Nach drei Monaten – also nach Ablauf der üblichen Kündigungsfrist – wurde Bach schließlich bei seinem Dienstherrn vorstellig und bat um seine Entlassungspapiere. Nun muss sich eine unschöne Szene abgespielt haben, deren Konsequenzen im Protokoll des Hofes wie folgt vermerkt sind: „Den 6. November ist der bisherige Konzertmeister und Hoforganist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung und zu erzwingenden Dimission auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter Ungnade, ihm die Dimission durch den Hofsekretarius angedeutet und zugleich des Arrests befreit worden.“ Bach erfuhr spätestens jetzt, dass der Herzog ihn nicht gehen lassen wollte; vermutlich weigerte dieser sich, die notwendige Urkunde zu unterzeichnen. Bach, der bekanntlich ein ungestümes Temperament besaß, wird vielleicht aufbrausend, jedenfalls nicht mit der einem Untertanen gebotenen Demut reagiert haben und wurde prompt unter Hausarrest gestellt. Erst vier Wochen später erhielt er seine – unehrenhafte – Entlassung.

Zum Glück reagierte Fürst Leopold verständnisvoll und zahlte Bach ein ganzes Quartal lang sein Gehalt aus, ohne dass dieser auch nur einen einzigen Tag in Köthen anwesend war. Bachs verzögerte Abreise aus Weimar hatte allerdings eine weitere unwillkommene Konsequenz: Am 29. November feierte Leopold seinen Geburtstag, und wären die Dinge wie geplant verlaufen, so hätte sein neuer Kapellmeister etwa vier Wochen Zeit gehabt, um zu diesem Anlass eine große Festmusik zu komponieren und mit dem vorzüglichen Köthener Orchester einzustudieren. Sicherlich hatte Bach diesen Termin unbedingt wahrnehmen wollen. Dass Wilhelm Ernst ihm diese schönen Pläne nun durchkreuzte, wird ihn noch zusätzlich erboht haben. Doch nachdem dieses unerquickliche Kapitel endlich abgeschlossen war, begann für Bach in Köthen eine neue Lebensphase, die von Produktivität und rasanter künstlerischer Entwicklung geprägt war. Zwischen 1718 und 1723 entstanden mehrere große Zyklen von Instrumentalwerken, die die Musikgeschichte nachhaltig geprägt haben – die Soli für Violine und Violoncello, die Brandenburgischen Konzerte, die Inventionen und schließlich das Wohltemperierte Klavier, eine Serie von Präludien und Fugen durch alle Tonarten des Quintenzirkels. Dieser Zyklus war so erfolgreich, dass Bach etwa zwanzig Jahre später eine weitere Reihe gleichartiger Werke schrieb. Die beiden Zyklen wurden zur Unterscheidung schon früh als Teil I und Teil II bezeichnet, obwohl sie in sich vollständig sind.

In der biographischen Literatur wird die Entstehung des Wohltemperierten Klaviers I gerne mit der erniedrigenden Weimarer Inhaftierung in Verbindung gebracht. Dies beruht auf der Interpretation einer von Bachs Schüler Heinrich Nikolaus Gerber überlieferten Erzählung: Vieldeutig teilt Gerber mit, sein Lehrer habe den ersten Teil seines monumentalen Werks an einem Ort geschrieben, „wo ihm Unmuth und lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte“. Der Gedanke an die Haft (die man sich vielleicht eher als eine Art Hausarrest als einen Aufenthalt im Kerker vorstellen muss) liegt nahe. Sollte Bach sein großartiges Werk also tatsächlich bereits am Ende der Weimarer Zeit konzipiert und begonnen haben, so hat ihn dessen Realisierung allerdings noch den größten Teil seiner Köthener Jahre beschäftigt. Allerdings sind auch andere Erklärungen denkbar: Zum dürfen die beiden langen Karlsbader Kuraufenthalte von Fürst Leopold für den ihn begleitenden Bach jede Menge „Unmuth und lange Weile“ mit sich gebracht haben, getrennt von seiner Familie und der Hofkapelle und mit nur geringen Möglichkeiten der künstlerischen Betätigung. Zum anderen gab es – wie der Leipziger Bach-Forscher Markus Zepf jüngst nachgewiesen hat – auch in Köthen selbst eine längere Phase von nicht gerade günstigen Arbeitsbedingungen für den ehrgeizigen Hofkapellmeister: Um anlässlich seiner bevorstehenden Hochzeit mit der 19-jährigen, später von Bach despektierlich als „Amusa“ bezeichneten Prinzessin Friederica Henrietta von Anhalt-Bernburg am 11. Dezember 1721 seine Residenz in Köthen renovieren, umbauen und prächtig herrichten zu lassen, musste Leopold seit dem Sommer 1720 immer wieder längere Zeitabschnitte in seinem etwa drei Wegstunden nördlich, im Diebzig Forst gelegenen Jagdhaus verbringen. Es ist davon auszugehen, dass er zur Fortführung seiner Regierungsgeschäfte wie auch zur Unterhaltung nicht nur einige hohe Hofbeamte, sondern auch seinen Kapellmeister mitnahm.

In der Tat passen Aufenthalte im Diebzig Jagdhaus weitaus besser zu Gerbers Geschichte, und sie lassen sich auch viel überzeugender mit dem Überlieferungs- und Stilbefund des Wohltemperierten Klaviers I in Verbindung bringen. Denn es gibt für Weimar schlechterdings keinen Hinweis auf die Existenz einzelner Präludien und Fugen, die später in den Zyklus integriert wurden. Auch stilistisch bestehen bedeutende Unterschiede zwischen den Weimarer und den Köthener Tastenwerken. Tatsächlich ist der früheste Nachweis einzelner Stücke das im Januar 1720 begonnene „Clavier-Büchlein“, das Bach für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann anlegte. Hier finden wir eine Serie von zehn Präludien – noch ohne die zugehörigen Fugen –, die offenbar die Keimzelle für den späteren umfassenden Zyklus bilden. Anhand der Abfolge wird deutlich, dass Bach seinerzeit noch nicht den Plan einer chromatisch aufsteigenden Abfolge der Stücke verfolgte. Die einsamen und verdrießlichen Wochen und Monate in Diebzig nutzte Bach dann offenbar, um den für seinen ältesten Sohn komponierten kleinen zehnteiligen Präludien-Zyklus zu jenem monumentalen Großwerk auszubauen, das in der Folge Meister wie Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Schönberg, Hindemith und Schostakowitsch inspirierte.

Die Idee, der Musikpraxis mit Hilfe einer modifizierten Temperierung des Tasteninstruments sämtliche Dur- und Molltonarten der chromatischen Skala zu erschließen, lag zu der Zeit gleichsam in der Luft; gleichwohl kann Bach als der erste Komponist gelten, der den Kosmos des Tonartensystems in seiner gesamten Vielfalt durchschritten und der musikalischen Welt in einzigartigen Meisterwerken nahegebracht hat. Bach hatte schon lange an der klassischen Gestalt der Gattung „Präludium und Fuge“ gearbeitet und realisierte nun den Plan, einen großen Zyklus derartiger Werke zu schaffen, der sämtliche Dur- und Moll-Tonarten der chromatischen Skala berücksichtigte – und damit einen wahrhaft epochalen Beitrag zur praktischen Anwendung des noch jungen Systems der harmonischen Tonalität leistete.

Die im 16. Jahrhundert einsetzende grundlegende Erforschung der harmonischen Prinzipien hatte mit der etwa zur selben Zeit beginnenden naturwissenschaftlichen Erkundung der Welt einiges gemein. Die Exkursionen in die entferntesten harmonischen Regionen und die Erschließung der gesamten zwölfstufigen Skala waren allerdings erst möglich, nachdem die Komponisten hinter das aus dem Mittelalter ererbte starre System der Modi und Hexachorde blickten und die schier unbegrenzten Möglichkeiten von Transposition und Modulation erkannten. Die resultierenden harmonischen Experimente galten lange Zeit als eine Art geheime Kunst und ihre Anwendung beschränkte sich zunächst auf die Tasteninstrumente, denn nur hier konnte das volle Spektrum der Akkorde und ihrer Fortschreitungen von einem einzelnen Spieler bewältigt werden. Allerdings setzten die frühen Tasteninstrumente mit ihrer fixierten Stimmung den Ausflügen in das tonale Universum anfangs noch enge Grenzen. Modifikationen des alten pythagoreischen Stimmungssystems erwiesen sich somit als unumgänglich, und dies führte zu Experimenten mit verschiedenen Arten der mitteltönigen und freien Temperierung, die schließlich im frühen 19. Jahrhundert in die Etablierung der gleichschwebenden Temperatur mündeten.

Bach hat die nachmals klassische Gattung „Präludium und Fuge“ aus vielfältigen Traditionslinien des 17. Jahrhunderts entwickelt und sie über Jahre hinweg verfeinert. Im Wohltemperierten Klavier begegnet uns das Satzpaar in seiner reifen, vollendeten Form. Aus den schlichten freien Präludien der Pachelbel-Schule generierte Bach subtil gezeichnete Charakterstücke von kompakter motivischer Arbeit, und aus den satztechnisch spröden Fugen seiner Vorläufer formte er beseelte, bis in kleinste Details ausgefeilte kontrapunktische Kabinettstücke, deren Palette von inventionsartig verspielten Sätzen bis zu imposanten Tripelfugen reicht. Indem er die traditionellen Fugen-Soggetti zu individuellen „Charakterthemen“ umformte, vermochte er, das alte Ideal des polyphonen Satzes mit neuem musikalischem Leben zu füllen. Seine Fugen wurden zu exempla classica der Gattung, deren Aktualität ungebrochen ist: Bis heute schulen sich Klavierspieler, Musiktheoretiker und Komponisten an den 24 Meisterwerken.

Doch neben den – von Bach selbst bereits im Titel seiner Sammlung formulierten – didaktischen Intentionen war vor allem die musikalisch-künstlerische Wirkung dieser Kompositionen überwältigend. Seinem Schüler Heinrich Nikolaus Gerber soll Bach den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers zweimal vollständig vorgespielt haben, und Gerber erzählte sein Leben lang von dieser glücklichen Erfahrung, als sein Lehrer sich während des Unterrichts „unter dem Vorwande, keine Lust zum Informieren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte“.

PETER WOLLNY

ANDREAS STAIER - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Well-Tempered Clavier / Book II
 2 CD HMM 902682.83



Diapason “Andreas Staier a pris le temps nécessaire pour explorer le *Clavier bien tempéré* dont il offre un Deuxième Livre saisissant de maîtrise, de maturité. [...] C’est à la fois altier et fragile, riche de surprises tout en demeurant pensé, conduit avec fermeté, jamais didactique ou définitif : ce cahier maintes fois arpenté, dont Staier fixe sa version pour la postérité, laisse ouverts tous les possibles dans une incertitude apaisée, souvent joyeuse.”

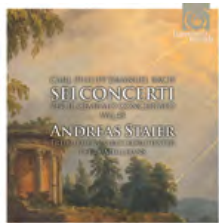
Classica “Andreas Staier cisèle le second livre du *Clavier bien tempéré* avec contraste et chatoyance. [...] Il suffit de suivre les deux disques, plage après plage, pour s’égayer dans un kaléidoscope de sentiments, de formes, de styles, entre baroque sévère et classicisme naissant.”

Suddetsche Zeitung „Dass der Hörer schon bald das Gefühl hat, dass er in einen das Herz aufpeitschenden Frühlingssturm geraten ist, liegt aber nicht nur am treibend tänzerischen Zugriff und der Virtuosität von Andreas Staier, sondern auch an seinem Cembalo, einer Kopie eines 1734 von Hieronymus Albrecht Haas gebauten Instruments, das Staier ganz besonders ins Herz geschlossen hat.“



Rondo „Bei Staier leuchtet und strahlt Bach. Die Fugen kommen nicht als spindeldürres Gedankenlabyrinth daher, sondern entfalten sich gar mit Elan und Drive. Und was für ein rauschendes Tastenfeuerwerk entlockt er seinem Cembalo, das auch der zweite Star dieser Aufnahme ist!“

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Keyboard concertos Wq 43, 1-6
Freiburger Barockorchester
 2 CD HMC 902083.84



JOHANN SEBASTIAN BACH
Early works
Frühwerke / Œuvres de jeunesse
 BWV 912, 914, 916, 818/818a, 767, 992
 CD HMC 901960



Goldberg Variations
 CD HMC 902058



Harpsichord concertos
Freiburger Barockorchester
 2 CD HMC 902181.82



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Violin Sonatas
Piano Trios
 With *Daniel Sepec*, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
 2 CD HMC 508398.99



Ein neuer Weg
 2 CD HMM 902327.28



Diabelli Variations
On a fortepiano after Conrad Graf
 CD HMC 902091



FRANZ SCHUBERT
Piano Trios opp. 99 & 100
Nocturne op. 148
 With *Daniel Sepec*, violin
Roel Dieltiens, cello
 2 CD HMC 902233.34



Fantasie in F minor and other Piano Duets
 With *Alexander Melnikov*, fortepiano
 CD HMM 902227

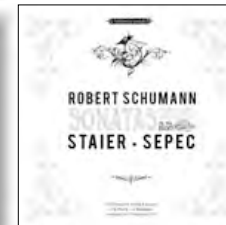
Impromptus op. 142
Sonate op. 78
 CD HMC 902021



ROBERT SCHUMANN
Variationen & Fantasiestücke
 CD HMC 902171



Sonatas for piano and violin nos. 1 & 2
'Gesänge der Frühe' for piano op. 133
 BACH-SCHUMANN *Chaconne*
 With *Daniel Sepec*, violin
 CD HMC 902048



Pour passer la mélancolie
 CD HMC 902143



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : avril et juin 2021, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner

Montage : Martin Sauer et Julian Schwenkner

Accord clavecin : Rainer Sprung

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Paul Klee, Croissance des plantes, 1921

Paris, Musée National d'Art Moderne, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi